

gewollten« Form des siebenarmigen Leuchters erkennen.

Einer Zusammenfassung der gewonnenen Ergebnisse schließt sich ein Katalog der erhaltenen und nurmehr dokumentarisch nachweisbaren siebenarmigen Leuchter an. 52 Objekte sind hier erfaßt worden.

Blochs Arbeit gehört zu den großen richtungweisenden Beiträgen, die die Kunstwissenschaft in den letzten Jahren zur Erhellung mittelalterlicher Symbolsprache und ihres formalen Ausdrucks beigetragen hat. Am Beispiel des siebenarmigen Leuchters wird die Übernahme und Neubewertung alttestamentarischer Vorstellungen und ihrer Propädeutik für die Ikonographie des hohen Mittelalters dargestellt. Der klare methodische Aufbau der Arbeit und die rechte Bewertung von Form und Gehalt führen zu einer außerordentlichen Bereicherung unserer Kenntnisse von der formalen und gedanklichen Struktur der Kunst des europäischen Mittelalters.

E. G. Grimme

Der erste Beitrag des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs 1961 behandelt Geschichte und Bedeutung des I. Wallraf-Richartz-Museums. A. Verbeek breitet das umfangreiche Entwurfsmaterial zum Neubau an der Trank-Gasse aus und liefert mit seiner Einordnung in die Baubestrebungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen entscheidenden Beitrag zur Neubewertung des Museums in dieser Zeit.

Hans Belting behandelt das Fassaden-Mosaik von Alt-St.-Peter in Rom. Hauptergebnis seiner wichtigen, vornehmlich ikonographisch ausgerichteten Arbeit ist die Feststellung, daß die Überlieferung, wie sie durch Grimaldi und seine Zeitgenossen vermittelt wurde, keineswegs so problematisch ist, wie es häufig dargestellt wird.

Der Beitrag von Henning Bock über den Beginn spätgotischer Architektur in Prag (Peter Parler) und die Beziehungen zu England macht die Ableitung des Obergaden-Typus des Prager St.-Veits-Domes von Wells wahrscheinlich und läßt erkennen, daß neben den französischen Voraussetzungen auch die englische Tradition für den Prager Parler-Stil eine wichtige Komponente darstellt. Parler fand in Prag »einen auf der Grundlage des französischen Cathedral-Typus begonnenen Bau vor«. Englische Formen, die er in den von ihm selbständig veränderten Bautyp übernimmt, kommen keinen wörtlichen Entlehnungen gleich, sondern sind freie Umgestaltungen von in England entstandenen Grundformen.

In einem umfangreichen Beitrag schildert Rosy Schilling das Verhältnis des Llangattock-Stundenbuches zu van Eyck und dem Vollender des Turin-Mailänder-Stundenbuches.

Charles de Tolnay handelt über zwei Fresken von Domenico und David Ghirlandajo in Santa Trinita in Florenz. Eine ausführliche Bildanalyse widmet Hans Jürgen Imiela Max Slevogts Bildnis des Francisco D'Andrade als Don Giovanni. Die Kölner Sonderbundausstellung von 1912 hat Günter Aust in den Mittelpunkt eines dokumentarischen Beitrages gestellt. Die Hauptbeiträge des Bandes schließen mit einer eingehenden Interpretation Heinz Ladendorfs zum Thema »Kafka und die Kunstgeschichte«.

(Aus der Fülle bedeutsamer Beiträge können hier jeweils nur die ausführlich gewürdigt werden, die direkt oder indirekt auf Probleme der Aachener Forschung Bezug nehmen.)

Anton Henze:

Rheinische Kunstgeschichte.

624 Seiten, 405 Abbildungen, Düsseldorf 1961

Kunstgeschichtliche Gesamtbetrachtungen, die unter dem Gesichtspunkt topographischer Abgrenzungen geschrieben werden, bieten stets die Gefahr, dem Laien ein vereinfachtes Bild der europäischen Kunstprovinzen zu vermitteln. Gerade die Kunstgeschichte des Rheinlandes, genauer des Niederrheins, ist nicht zuletzt eine Geschichte des Aufnehmens und Verarbeitens fremder Einflüsse. Clemens und Wittes Beiträge zu einer rheinischen Kunstgeschichte sind stärker von der Analyse des Einzelwerks ausgegangen. Henze hat sich der schwierigen Aufgabe gestellt, die Entwicklungsgeschichte der rheinischen Kunst zu schreiben. Daß er sich der Problematik dieses Versuchs vollauf bewußt wird und ihr in seiner Darstellung nirgends aus dem Wege geht, steigert die Ernsthaftigkeit des gesamten Projektes. Er baut seine Arbeit chronologisch auf und gliedert sie mit den von Pinder geprägten Epochen-einteilungen. In übersichtlicher Weise sind den Kapiteln (karolingische Kunst, Kunst der Kaiserzeit, Kunst der Bürgerzeit, Kunst der Fürstenzeit, Kunst im 19. und 20. Jahrhundert) die geschichtlichen Daten sowie die Werke im Überblick vorangestellt. Die Kapitel sind lesbar, dabei durchweg wissenschaftlich exakt gearbeitet. Gewiß ist es verständlich, daß der Autor, um den Text zu entlasten, auf ein Verzeichnis der Literatur verzichtet hat. Dennoch bedauert man es, daß der Leser zur Weiterorientierung auf das »Schrifttum zur rheinischen Kunstgeschichte« (Deutscher Kunstverlag, Berlin 1949) sowie das »Schrifttum zur deutschen Kunst« (Deutscher Kunstverlag, Berlin) verwiesen wird. Wenig-

stens die Angaben der wichtigsten Literatur wären erwünscht gewesen. (Hier hätte des gleichen Verfassers »Westfälische Kunstgeschichte«, Recklinghausen 1957, mit ihrem knappen Literaturverzeichnis vorbildhaft wirken können.)

Der Verfasser setzt klar erkennbare Akzente. So verweilt er ausgiebig bei der Architektur des Aachener Münsters. In der sehr dichten Darstellung gibt es einige problematische Formulierungen: »Die untere Kirche gehört den Dienstleuten, die obere dem Kaiser und seinem Hof«. »Das Gitterwerk (der karolingischen Gitter) ... zeigt 2 (!) Kompositionsmuster.« »Löwenköpfe (der karolingischen Bronzetüren) dienen als Türgriffe. Wie im elfenbeinernen Diptychon erstarrt in ihnen das Leben zur großen Formel«. Vermutungen werden als gesicherte Ergebnisse vorgetragen: »Das kleine Reiter-Denkmal des Kaisers (Karl) im Louvre führt uns die Bemühungen um sein Bild vor Augen«. Dagegen werden gesicherte Forschungsergebnisse konjunktivistisch behandelt: »Karl der Große soll ein Reiter-Standbild Theoderichs des Großen nach Aachen geholt haben«. Unverständlich bleibt nach der auf Seite 21 vorgetragenen Theorie Koehlers von den am Hofe Karls des Großen entstandenen Handschriften die Formulierung auf Seite 23: »Das karolingische Evangeliar des Domschatzes in Aachen kommt mit seiner nervös impressionistischen Malerei vom Gegenpol der Hofschule, der sich in Reims bildete«.

Mit Vorbehalt müssen auch einige Angaben über die Aachener Kunst der Stauferzeit behandelt werden. So die Verbindung der Aachener Werkstatt mit dem »Künstlernamen Wibert«. Es ist nicht bewiesen, daß Wibert der künstlerische Initiator des Barbarossa-Leuchters gewesen ist. Umso weniger läßt sich sein Name mit der Taufschale Barbarossas und dem Cappenberger Kopfreliquiar in Verbindung bringen. Auch die Zuschreibung des Karlsschreines an einen Meister ist problematisch. Nicht nur das Widmungsrelief, das ausdrücklich ausgenommen wird, sondern auch die übrigen Reliefs sind stilistisch unterschiedlich. Auch die Königsfiguren lassen sich kaum einem einzelnen Künstler zuweisen.

Im Kapitel der »Kunst der Bürgerzeit« wird der mächtige zweigeschossige Baukörper des Rathauses als »von Türmen flankiert« beschrieben. Dies ist nur bedingt richtig, hatte doch der sogenannte »Marktturm« sehr viel stärker eine apsidiale Funktion. Mit schönem Nachdruck verzeichnet der Autor die Aachener Goldschmiede-Werkstatt, die für Karl IV. arbeitete, als »das qualitätvolle Zentrum niederrheinischer Goldschmiedekunst im 14. Jahrhundert«. Vom Scheibenreliquiar des Aachener Domes hat sie jedoch wohl nur die Engelsfiguren geschaffen.

Im Kapitel der »Kunst der Fürstenzeit« wird zwar auf die beiden Couven verwiesen und Aachen als »Schwerpunkt einer eigenen Entwicklung« bezeichnet. Auch vom »vornehmen Aachener Bürgerhaus und seiner qualitätvollen Ausstattung« ist die Rede. Daß dabei nur das Haus Monheim als Beleg angeführt wird und kein Wort über das Wespienhaus, das Haus Fey, die Rathaus-Treppe, ja nicht einmal St. Johann in Burtscheid usw. gesagt wird, ist bedauerlich.

Das 19. und 20. Jahrhundert wird ausgiebig behandelt und die Kunst Alfred Rethels näher gewürdigt. Man ist erstaunt (und erfreut), bei einem Autor, der nicht aus Aachen stammt, solch glühende Worte für die Aachener Fresken zu finden. Die Fronleichnams-Kirche erfährt im Rahmen der Gesamtbetrachtung eine entsprechende Bewertung, wogegen die Charakterisierung des künstlerischen Werkes von Anton Wendling, Karl Schneiders und Ludwig Schaffrath in ihrer Kürze blaß bleibt.

Es ist vergleichsweise wenig, was sich sachlich in diesem umfangreichen Werk beanstanden läßt. Die heute nur noch selten anzutreffende Fähigkeit, große Zusammenhänge zu überschauen und recht zu akzentuieren, kennzeichnen den Gesamtcharakter von Henzes Darstellung, die umso wertvoller ist, weil sie bekannte Details zu einem übergeordneten Ganzen vereinen und damit neue Proportionen und Wertungen ermöglicht.

Ein Wort zu den Bildtafeln. Sie sind, nach Gruppen zusammengefaßt, den einzelnen Kapiteln eingeordnet und durch instruktive Grundriß- und Aufriß-Zeichnungen ergänzt. Viele Objekte wurden neu aufgenommen. Durchweg ist auf äußerliche Effektwirkung innerhalb der Bilder verzichtet, und die Wiedergabe von so entstellend restaurierten Figuren wie der Knechtstedener Apostel der Westapsis (T. 153) bleibt Einzelfall. Mitunter wäre eine Auswechslung der Fotos wünschenswert gewesen. So hätte die Petrus-Statuette des Hans von Reutlingen mehr über den Stil des großen Aachener Goldschmieds, »durch dessen Werk Aachen noch einmal zum Zentrum der niederrheinischen Goldschmiedekunst wird«, ausgesagt, als der relativ unbedeutende Kelch im Dom zu Aachen (ganzseitige Abb. auf T. 210). Dankbar begrüßt man es, daß auch zentrale Kunstwerke aus rheinischen Privat-Sammlungen im Bildteil entsprechend berücksichtigt sind. So begegnet man den beiden in der Aachener Ausstellung »Unsere liebe Frau« gezeigten Madonnen der Sammlung Hack (Anf. 14. Jh.) und der Sammlung Schwartz (um 1420). Auch im Bildteil bleibt die Dokumentierung der Couvenzeit durch das nicht sehr glückliche Foto des Hauses Monheim unbefriedigend. Der Elisenbrunnen verlangt eine Wiedergabe, die den gesamten Baukomplex einschließlich der Seitenpavillons berücksichtigt. Solch

kleinen Wünschen steht die verdienstvolle und instruktive Zusammenstellung des 405 Bilder umfassenden Fototeiles gegenüber. Beredter als lange theoretische Abhandlungen wirkt die Gegenüberstellung des Langhauses des Kölner Domes und der Pfarrkirche in Rees als Beitrag zur Architektur-Theorie des 19. Jahrhunderts.

So ist ein enzyklopädisches, dabei im besten Sinne volkstümliches Werk entstanden, das trotz einiger offener Desiderate eine große Konzeption verwirklicht.

E. G. Grimme

Hans Peter Hilger

Der Skulpturen-Zyklus im Chor des Aachener Domes

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rhein-Maas-Gebietes, erschienen in der Schriftenreihe »Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes« (Beiheft 8), 148 Seiten, 154 Abb., Essen 1961

Die in den »Aachener Kunstblättern«, Heft 19/20 auf Seite 137/138 besprochene und damals noch ungedruckte Kölner Dissertation liegt nunmehr in vorbildlicher Publikation vor. Zum Text, dem ausführlichen wissenschaftlichen Apparat und dem Register gesellt sich ergänzend das umfangreiche Abbildungs-Material, das es erlaubt, die wissenschaftlichen Ergebnisse bis ins einzelne hinein zu kontrollieren. Erstmals sind damit der Apostel-Zyklus der Aachener Chorhalle sowie das Engelskonzert und die Schlußsteine in den hervorragenden Fotos von A. Bredol-Lepper lückenlos publiziert. Auch die Prophetenköpfe aus der Matthias-Kapelle werden vollständig vorgeführt. Nicht minder wichtig sind die Wiedergaben der Außenkonsolen der Matthias-Kapelle. Das weitere Abbildungsmaterial erlaubt nunmehr auch die optische Einordnung der Aachener Plastik in den Gesamtzusammenhang der europäischen Skulptur im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts.

Joseph Philippe

Le mobilier liégeois.

(Moyen âge – XIXe siècle), Imprimeries Bénard et Centrale réunies, s. a., Liège, 1962, 243 Seiten, 129 Abb., davon 7 farbig.

Schon Joseph Comte de Borchgrave d'Altena hatte in seinem auf breiter Basis aufgebauten Werke »Décors anciens d'intérieurs mosans« die Lütticher Möbelkunst näher behandelt, so daß Philippe in dem vorliegenden Bande vielfach hierauf zurückgreifen kann.

Von der Gründung der Diözese Lüttich ausgehend, werden in chronologischer Reihenfolge an Hand von

relativ wenigen Objekten die einzelnen Phasen der maasländischen Möbelkultur, in deren Mittelpunkt zweifellos Lüttich steht, bis zu den Nachempfindungen der letzten Dezennien des XIX. Jahrhunderts ausführlich geschildert.

Hauptthema ist naturgemäß das Möbel des XVIII. Jahrhunderts, das in seinen verschiedenen Typen und deren Kombinationen nach technischen, stilistischen und ästhetischen Gesichtspunkten untersucht wird. Da sind auf profanem Sektor die Kastenmöbel, Schränke, Bibliotheken, Anrichten mit ihren Kombinationen als Anrichteschrank mit geschlossenem und Vitrinenoberbau, die sogenannten »Tabernakelschränke«, Glasschränke, Kommoden, Konsolen und Tische, weiterhin Schreibtische und Schreibkommoden, Betten, Bänke und Stühle; auf kirchlichem Gebiete vor allem Sakristeimöbel, Kanzeln und Beichtstühle. Ferner werden die verschiedenen Vertäfelungsarten, Kamine, Türen, Rahmen und Geländer behandelt.

Erstmals ist den maasländischen Marqueteriemöbeln neben den traditionellen Eichenholzerzeugnissen ein breiterer Raum gewidmet, wodurch die Vielschichtigkeit der Möbelindustrie in diesem Kulturkreise wirkungsvoll herausgearbeitet wird.

Philippe versucht vor allen Dingen den Begriff der »Régence liégeoise« in Wort und Abbildung näher zu präzisieren, geht jedoch darin nicht so weit wie Comte de Borchgrave d'Altena in seinem Beitrage »De la manière de dater les meubles liégeois du XVIIIe siècle« (1927).

Auch wird richtig zwischen der Kunst des fürstbischöflichen Hofes und deren Auswirkungen auf die Adels- und Bürgerkultur unterschieden.

Die Auswahl der abgebildeten Stücke beschränkt sich ausschließlich auf die Sammlungen der Lütticher Museen, den dortigen Kirchenbesitz und auf belgische Privatsammlungen, aus deren Zahl die vier für das vorliegende Werk bedeutendsten genannt seien: die Kollektionen Jean Jowa, Baron Maurice de Séllys-Longchamps (†), van Zuylen und Chevalier Oscar de Schaetzen. Durch diese Beschränkung gewinnt das Buch zwar sehr an Klarheit, doch so manches bedeutende Stück geht ihm aber auch verloren.

Eine Anzahl der abgebildeten Stücke ist weiten Kreisen der Öffentlichkeit schon durch die Publikation »Aachen-Lütticher Möbel im XVIII. Jahrhundert« von Paul Schoenen (Berlin 1942) bekannt geworden.

Interessante Ausführungen über die Lütticher Ausstrahlungsgebiete legt der Verfasser vor, aber leider wird dabei die Stellung Aachens, dieses kulturellen Schwerpunktes hart an der Grenze des Maaßlandes, verzeichnet wiedergegeben.